

Seznam filmů Institutu dokumentárního filmu v Praze určený a tematicky strukturovaný pro mezinárodní přehlídku:

Portrét člověka:

Martina Kudláček – *Bezúčelná procházka*

Věra Chytilová – *Vzlety a pády*

Theodora Remundová – *Ničeho nelituji*

Petr Václav – *Paní Le Murie*

Olga Sommerová – *Máňa po deseti letech*

Drahomíra Vihanová – *Denně představuji před tvou tvář*

Vít Klusák – *Ocet*

Portrét místa:

Jana Ševčíková – *Starověrci*

Pavel Koutecký – *Drahý mistře*

Jan Gogola – *Panelák je kamarád*

Jan Špáta – *Mezi světlem a tmou*

Filip Remunda – *Obec B.*

Vít Janeček, Mirek Janek, Roman Vávra – *Bitva o život*

Eseje – fenomén českého dokumentu:

Vít Janeček, Petr Marek – *V centru filmu (v teple domova)*

Karel Vachek – *Bohemia Docta*

Miroslav Janek – *Nespatřené*

Tomáš Hejtmánek – *Jedna setina*

Martin Mareček – *Hry prachu*

Jan Gogola – *Nonstop*

Jiří Fedurco – *Cirkus, chaos, minaret*

Jan Němec – *Noční hovory s matkou*

Malé a velké dějiny:

Jiří Krejčík – *Maturita v listopadu*

Jan Gogola – *Deník babičky Němcové*

Helena Třeštíková – *Lidé, měl jsem vás rád*

Pavel Štingl – *Druhý život Lidic*

Robert Sedláček – *Tenkrát 3 – Husákovo ticho*

Pavel Koutecký – *Hledači pevného bodu*

¹⁾ John Grierson: *První zásady dokumentárního filmu*. Do sborníku statí *Film je umění* uspořádali Jaroslav Brož a Ljubomír Oliva. Praha, Orbis 1963.

²⁾ Étienne Souriau: *Encyklopedie estetiky*. Praha, Victoria Publishing 1994.

Thierry Garrel: Dokument je stroj na myšlení

Národní Galerie Jeu de Paume (Míčovna) v Paříži uspořádala na přelomu let 2000 a 2001 poctu Thierry Garrelovi, který již čtvrt století natáčí a produkuje dokumentární filmy. Svou kariéru začal v roce 1969 ve francouzské veřejnoprávní televizi ORTF, od roku 1987 byl vedoucím sekce dokumentární tvorby na francouzsko-německém kulturním kanálu Arte. Garrel je vyznavačem a iniciátorem televize jako „katodické univerzity“ a má velký podíl na vzniku specifické „francouzské školy“ dokumentárního filmu. Díla jejích představitelů (Nicolas Philibert, Jean-Louis Comolli, Denis Gheerbrant, Mosco, Henri Colomer ad.) byla součástí expozice v Míčovně. Rozhovor s Dominiquem Païnem vznikl v době, kdy jsou dokumentární metody mezi umělci stále oblíbenější (Dough Aitken, Fiona Pan, Van der Keuken, Chantal Akerman):

Někteří lidé by tě mohli kritizovat za to, že si vylepšuješ své osobní postavení jako producent, když jsi vlastně byl „funkcionářem“ ve veřejném sektoru. Jaká etika se skrývá za touto strategií? Jak bys odpověděl na obvinění, že využíváš veřejných peněz na budování kariéry producenta?

TG: Pochopitelně je v tom osobní prvek, ale mým hlavním cílem je rozvíjet a podporovat kreativitu. Zajímám se o umělce a o to, jak jim umožnit práci. Jednak tedy uspokojuji vlastní tvůrčí sklony, ale zároveň zaujímám politické stanovisko ve smyslu, jaký mělo ve starém Řecku – dosažení určitého efektu v daném čase mezi určitou částí populace. Televize je součástí veřejného zdraví. Veřejný prostor je pro demokracii zásadní a televize je stejně důležitá jako výchova, vzdělání a zdraví. Osobní aspekt vychází z mých zásad, z mé „redakční politiky“ – je dobré přijímat některé umělce, které systém odmítl, aby se zabránilo opakování téhož, k čemuž má médium, jako je televize, od přírody sklony.

Je nesmysl pokoušet se oddělit výrobu a programování. Veřejné fondy, ze kterých jsem celé roky čerpal, mohou být legitimní jenom tehdy, když výsledek práce někdo uvidí. Nemyslím si, že by bylo možné tyto dvě sféry oddělit – organizace programu může mít smysl, pouze když máte zdroje k vyplnění jednotlivých částí – což je přesně záležitost výroby. Podílel jsem se v nejrůznějších oblastech mého působení a v mnohých oficiálních funkcích na produkci asi tisíce hodin programů. A velmi mi pomohlo, že jsem se naučil pracovat zároveň na několika věcech, kterých jsem byl v určitém smyslu autorem – na časopisech, kompozicích, kolážích atd. V Národním audiovizuálním institutu (L'Institut National de l'Audiovisuel, INA) jsem pomáhal režisérům s jejich prvními pracemi. Později jsem pro tuto oblast vymyslel systém

— programové centrum, v němž producenti dostanou určitý rozpočet a sami jsou v kontaktu s autory a režiséry. Náplní mé práce bylo v podstatě strukturovat programování a časový harmonogram podle peněz přidělených na projekty a hledat tvůrce. Pevně věřím v televizi režisérských a autorských osobností. Všechno, co jsem produkoval nebo spoluprodukoval, bylo pro veřejnoprávní televizi, někdy i proti tendencím, které se v takových institucích skrývají. Institucím je totiž vlastní přirozená negativní entropie.

OD VĚDOMÍ K VĚDOMÍ

Tvoje jméno se objevuje v souvislosti s „velkými pochybami“ o živém televizním vysílání jakožto záruce pravdivosti. To se hodně řešilo během války v Zálivu. V podstatě je skutečnou zárukou pravdy stříh, což je paradoxní, protože stříh je dílem autora. Ty jsi sehrál obrovskou roli při znovuzrození a dalším vývoji dokumentu. Mě ale přijde označení dokument neadekvátní — filmový esej, který kombinuje objektivitu natočeného materiálu a subjektivitu jeho seřazení, přece smývá hranici mezi pozorováním a poezií. Možná bychom se pro pravdu o světě měli obrátit na poezii.

TG: Tvoje definice dokumentu je velmi úzká a výlučná. Pro mě je esej jednou z úžasných možností, které dokument nabízí. Esej vytváří obrazy, zvuky, atmosféru, myšlenky a v tom je podle mě jednou z hlavních oblastí dokumentu. Takže se možná zamotáváme do slovíček, protože dokument se často chápe jako jednoduchý obrazový záznam něčeho, zatímco podle mě se dotýká všeho lidského, ať již současného nebo minulého, schopnosti člověka uvažovat o tom, co to znamená být člověkem. To může znamenat, že každý dokument je vlastně esejem, což ho odlišuje od televizní studiové produkce, která o světě pouze mluví.

...a co živé vysílání, kdy po momentu natočení následuje bez prodlevy moment předvedení?

TG: A co je mezi těmi dvěma momenty? Styl, narativní strategie — věci mohou v každém případě existovat jen skrze autora. Zajímá mě komunikace vytvořená televizí, je to nejkratší cesta mezi dvěma vědomími — autorovým a divákovým. Řečeno globálněji a političtěji, je to prostředek, kterým společnost komunikuje se svými vědci a umělci a se sebou samotnou. Tento druh komunikace předpokládá třetí výraz. A právě ten mě zajímá.

Když se řekne dokument, jedním dechem se myslí „okno“ k realitě. Podle toho, co říkáš, zahrnuje dokument spíše skryté podpěry a tvárné obrazy.

TG: Jde o posun od viditelného k myslitelnému. O dokument jako stroj spíše na myšlenky než na obrazy — umělý a časově omezený převod zážitku komplexního vědění, které autor předkládá ve svém jazyce. Je to stroj na myšlení i pro diváka, který má se světem vlastní zkušenost, neodvozenou z živého vysílání ani z viditelného světa, zkušenost, která se váže na čas myšlení. Proto je také zkušenost s takto definovaným dokumentem tak silná a zůstane divákovi v paměti stejně jako některé životní zkušenosti.

Je to ontologický skok, objevuje se nový prostor v oblasti vyjadřovacích prostředků i v oblasti estetiky. Ale to je jen začátek.

DOKUMENT JAKO ROMÁN

Navrhuješ novou kategorii pro umělce, kteří ve svých dokumentech pracují s tím, co „našli“.

TG: S tím, co už existovalo v životech osob. Řekl bych, že v psaní jde z určitého hlediska o otázky, ne o odpovědi. Dokumenty zachycují otázky, které položili jejich autoři. Otázka lidskosti a podstaty života vyžaduje velmi rozličné druhy senzibility. Dokument klade divákovi otázku, která i když se týká obrazu nebo celého díla, se vždy vrací k lidskosti. Jedinečnost divákovy zážitku vylučuje, že by se tento zážitek mohl každý večer opakovat. S tím je nutné počítat.

Říkal jsi, že dokument je moderním ekvivalentem románu.

TG: Přesně tak. Srovnával jsem dokument s nástupem romanopisců v devatenáctém století. Někteří z nich, dalo by se jim říkat „naturalisté“, začali s popisem společenské reality, ale objevili řeč, která byla odlišná od jejich učitelů. Mám na mysli Zolu, Balzaca a další, kteří se zabývali psychologií hrdinů i jejich společenským zázemím v celé složitosti, jejich postavy měly svou historii. Objevení charakteru v románu šlo ruku v ruce s objevením čtenáře, který teprve svým čtením text oživuje a dává mu smysl. V současné době je to dokument, který si utváří svého diváka — ten naopak ví, že je součástí obrazů, které vidí. „Člověk je tvor, který se zajímá o obrazy, i když ví, že jsou to jen obrazy.“ Divák dokumentu ví, že sleduje konstrukci a ne čistou impresi, která by zcela pohltila jeho pohled a okamžitě vyvolala příjemnou hypnotickou vizi. Má proto k obrazům jiný vztah, založený na dialogu s nimi. Sledování dokumentu je aktivním procesem. Zároveň si je divák vědom toho, že v narativech vytvořených autorem se pohybují skutečné lidské bytosti, které jsou v obraze fyzicky přítomny a jejichž materiální, umělecké či intelektuální výtvořiny sleduje.

KANIBALISMUS

Postavení televizního diváka je ve tvém podání založeno na stejné samotě jako postavení čtenáře.

TG: Jde o samotu k interpretaci. Divák je jednotlivec, na to se často zapomíná. Mluvit v této souvislosti o široké veřejnosti je značně zkreslující. Lidé si myslí, že mluvit k milionům lidí zároveň vyžaduje automaticky změnu povahy diskurzu, že je třeba vše zjednodušit, zkrátit a vyjadřovat se explicitně, jinak to nikdo nepochopí. Televizní divák je sice celek, moderní „čtenář“ kombinací obrazů, zvuků, temporality, ale zároveň jsou takových celků stovky tisíc. To je další věc, která mě na televizi zajímá.

Nejen, že je nejlivnějším prostředkem, který vytváří vlastní ekonomii, ale vytváří i okamžité „komunity vědomí“, které vůbec nelze kvantitativně určit (spojení mezi diváky je virtuál-

ní), které ale díky emocionálnímu účinku na jednotlivé diváky mění celou společnost. Fenomén publika mě nezajímá z hlediska jeho velikosti. Zajímá mě proto, že každý divák si uvědomuje, že má jiný vkus, zájmy, touhu po smysluplnosti a hodnotách, ale zároveň se při sledování televize synchronizuje s ostatními diváky a ví o tom. To se v kině nestává, kino se podobá spíše snu.

NEREDUKOVATELNÁ PŘÍTOMNOST

Je tedy slovo nejlepším prvkem dokumentu?

TG: To si nemyslím. Právě naopak, podle mě je dokument oslavou všeho lidského, co přesahuje oblast slov. Je pravda, že celá řada dokumentaristů pracovala na tom, aby byla promluva součástí dokumentu, ať již v diskurzu nebo výkladu. Otázkou ale je, jak bez autoritářské formy interview dosáhnout toho, aby lidé v televizi mluvili, aniž by se jejich promluva přizpůsobovala předem daným schématům. Myslím si, že většina dokumentů působí mimo oblast řeči, mimo promluvu a vydává se spíše směrem k oslavě lidské přítomnosti.

Jestli dokumenty nadužívají lidský faktor? Možná ano, ale v tom případě vytvářejí situaci, kdy člověk požívá člověka. Lidé se potřebují přizpůsobovat na lidskosti, aby vůbec přežili. Výsledkem je kanibalismus.

Někteří lidé to s tím humanismem a tradičními pozitivními hodnotami trochu přehánějí...

TG: Jedinou zárukou je tady autor, který by se neměl skrývat, ale měl by být tím, kým je, i s rizikem, že divák nabízený dialog odmítne. Je pravda, že televize to s „kanibalismem“ dost přehání, ale to je způsobeno tou morbidní fascinací na způsob „já můžu vidět toho druhého, ale on mě ne“. Tento voyeurismus je jen prodlouženou rukou médií, informační televize a konzumního životního stylu. Autorské formy naproti tomu poskytují divákovi prostor vědomí jako záruku a jsou možná poslední baštou proti takové televizi, která mluví, aniž divák ví ke komu a proč, a která dělá z lidskosti spektakl, který sám sebe generuje nekontrolovatelnou řadou. Slouží tak komerčním a propagandistickým aktivitám jako prostředek k moci. S divákem se počítá jen jako s konzumentem, s jehož občanskou autonomií a suverenitou lze volně manipulovat.

Dokumentárnímu filmu se ale ne vždy daří zachytit realitu stejně pronikavě jako hranému filmu.

TG: To je výsledek deformace, která vidí ve všem dokumentárnost, i v šatech herečky ve filmu z šedesátých let. Je to, jako by si televizní divák hrál na archeologa, který se pídí po důkazech. Dokument přítom zachycuje neredukovatelnou přítomnost. Více či méně si podmaňuje náhodu tím, že natáčí, co již existuje; hrané filmy naopak vyžadují totální kontrolu nad každou částí. Existují ale způsoby produkce a programování, které napodobují dokumentární formy a které velmi často zacházejí s lidskostí obscénně, pojídají ji na všechny způsoby – syrovou i vařenou. V dokumentu jde v podstatě o nové uchopení přítomnosti světa, o opětovné „revoluční“ ujištění. Existence vytvářená montáží se odehrává teď a já si díky ní uvědomuji sebe sama v tomto okamžiku jako diváka. Jsem tady a nejsem ani sběratel, ani entomolog, ani milovník starožitností.

Základní otázka ve vztahu k dokumentu zní: jak dosáhnout toho, že lidé mluví, aniž by „reprezentovali“ někoho jiného, aniž by byli zástupci jiných?

TG: My jako skupina autorů myšlenku „reprezentativnosti“ odmítáme. To je záležitost žurnalistů a sociologů, kteří vycházejí z toho, že existují určité lidské modely, které je jednoduše třeba zobrazit. Dokument oproti tomu zajímají výjimeční i úplně obyčejní lidé v jejich individualitě. Ti dosahují určitého druhu reprezentativnosti až dodatečně, ve výsledku. Mluvíme tady pouze o filmech, které se zabývají lidmi, mohou se ale zaměřovat na mikrokosmy. Vezmi si například válku v Sarajevu. Jde o naprosto jedinečnou událost a jako taková je popisována, přesto může mít v rámci dokumentu výraznou hodnotu jako analogie. Tato jedinečnost platí nejen ve vztahu k lidem, ale i k formě, obsahu i vyjadřovacím prostředkům. Jedině tímto způsobem lze dosáhnout univerzálnosti.

Někteří režiséři hraného filmu jako Abbás Kiárostámí a Edward Yang přistupují k věcem, jako by natáčeli dokumenty.

TG: Vždycky se najdou lidé, kteří směšují dva různé obory. Mám ale pocit, že rozdíl mezi jejich filmy a dokumenty je podobný, jako když v se optice vyrábějí barvy systémem příměsí, nebo naopak odebráním komplementárních barev. Tyhle dva procesy jsou protikladné, i když je motivuje v podstatě stejná touha poznat a vyjádřit smysl života, která je základem všech uměleckých forem.

překlad z angličtiny Veronika Klusáková



© JSAF 2004

8. Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji hlava 2004

šéfredaktor: Petr Kubica

editor: Andrea Slováková

obálka a výtvarná redakce: Juraj Horváth

technická redakce: Pavel Novák

jazyková redakce: Kateřina Čamrová

redakční kruh: Petr Kubica, Andrea Slováková, Marek Hovorka

redaktoři sešitů: Galina Kopaněva (Východní stříbro), David Čeněk

(Jean Rouch, Santiago Álvarez), Petr Kubica (Jørgen Leth),

Pavel Bednářik (Michael Moore), Kateřina Čamrová (Setkání s Tvář),

Blahoslav Hruška (Alexander Kluge),

Andrea Slováková (Ticho vnějšku, Teorie, České myšlení)

Doprovodná publikace programu

8. Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů

ISBN 80-903513-1-X

5 Úvod

PRŮHLED

9 Pracovní kr

11 Texty o fil

13 Jde o to dů

23 Encykloped

25 Nové výjev

29 Pět překáž

33 Jørgen Let

55 Člověk er

57 Fragmenty

PRŮHLE

61 Avantgard

65 Umění a a

67 Jsem tvor

FENOMÉ

73 Rozpárat

85 Záleží na

93 Bush je k

95 Michael I

97 Děkovná

VÝCHO

101 Východn

103 Pojedná

107 Film vtrh

111 Mí hrdin

115 Dvakrát

117 Dvakrát

119 Mezi do

123 Tři etap

127 I dokun

OSOBI

133 Jean Re

141 Pravdiv

151 Otcové

157 Střih: K